

Vom "SS-Staat" zu "Auschwitz": zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach "Holocaust"

Lersch, Edgar

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

GESIS - Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lersch, E. (2005). Vom "SS-Staat" zu "Auschwitz": zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach "Holocaust". *Historical Social Research*, 30(4), 74-85. <https://doi.org/10.12759/hsr.30.2005.4.74-85>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Vom „SS-Staat“ zu „Auschwitz“. Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach „Holocaust“¹

*Edgar Lersch**

Abstract: The essay compares two television documentaries dealing with the Holocaust, one produced as a series on National Socialism at the beginning of the sixties, the other one at the beginning of the eighties by Süddeutscher Rundfunk (West German TV). The differences in form and content are very interesting. The first feature intends to testify the extent and the brutality of the Holocaust by means of many photos, films and textual documents, presented in a complex compilation film. Roman Brodmans documentary designed as „Autorenfilm“ remains strangely undecided between the needs of a viewer-oriented dramaturgy (after the success of the fictional television series „Holocaust“ in Germany 1979) by using contrast montage, contemporary witness of ‘normal’ Germans living in that times and the familiar elements of the compilation film. By presenting xenophobia as an interpretation of the Holocaust he tries to exculpate the Germans.

Der Mord an den deutschen und europäischen Juden wurde im Fernsehen der Bundesrepublik schon deutlich vor 1979 behandelt, als die Ausstrahlung der US-amerikanischen Miniserie „Holocaust“ diesem Thema ungeheure Popularität verschaffte. Allerdings stellte die typische Form, diesen schwierigen Aspekt der nationalsozialistischen Diktatur auf den Bildschirm zu bringen – trotz einiger Ausnahmen – bis dahin nicht fiktionale Dramatisierungen mit Spielhandlungen dar, sondern zeitgeschichtliche Dokumentarsendungen. Zwei dieser

¹ Der folgende Beitrag stellt eine überarbeitete Fassung meines Vortrags auf dem 44. deutschen Historikertag vom September 2002 in Halle an der Saale dar, der dort innerhalb der Sektion „Geschichte und Medien zwischen Unterhaltung und Aufklärung – Diktaturen des 20. Jahrhunderts in Film und Fernsehen der Bundesrepublik“ gehalten worden ist.

* Address all communications to: Edgar Lersch, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften, Mansfelder Str. 56, 06108 Halle (Saale), E-Mail: Edgar.Lersch@swr.de.

Sendungen, nämlich die Folge „Der SS-Staat“ aus der 1960/1961 ausgestrahlten Serie „Das Dritte Reich“ sowie der Film „Auschwitz“, aus der Reihe „Europa unterm Hakenkreuz“ von 1982/83 sollen im Folgenden etwas näher betrachtet werden. Dabei spielt zumindest indirekt die Frage eine Rolle, ob und wie sich die Debatte um „Holocaust“ und das ungeheure Echo auf diese Produktion auf den Umgang mit diesem Thema ausgewirkt hat. Beide Serien wurden jeweils unter der Verantwortung des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart produziert, wobei für mich ein besonderer Reiz der Beschäftigung auch darin lag, die vorhandenen Redaktions- und Produktionsakten heranziehen zu können.

Gemeinhin wird bis heute von einem Spannungsverhältnis zwischen Aufklärung und Unterhaltung ausgegangen, und die Debatte, die sich um eben diese Frage schon bei der amerikanischen und dann auch bei der deutschen Erstausstrahlung von „Holocaust“ entspann, liefert einen deutlichen Hinweis darauf, wie stark sich im Verständnis der späten 70er Jahre beides noch auszuschließen schien, zumal bei der massenmedialen Auseinandersetzung mit einem so brisanten Thema wie dem Nationalsozialismus. Unter diesem Gesichtspunkt markieren die beiden Sendereihen so etwas wie den Anfangs- und Endpunkt einer Entwicklung.

Vor 1960 war das Genre „Dokumentation“ und speziell die „Geschichtsdokumentation“ im deutschen Fernsehen wenig entwickelt, zeitgeschichtliche Dokumentationen und vor allem Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus selten. In den 50er Jahren pflegte das Fernsehen ein Verständnis von Zeitgeschichte, das an das eigene Erleben vieler Zuschauer anknüpfte. Eine spürbare Zäsur war hier das Ende des I. Weltkrieges, und dementsprechend gab es durchaus Rückblicke, aber sie waren fast ausschließlich auf sportlich-technische Glanzleistungen und die Unterhaltungskultur der 20er und 30er Jahre in Varieté, Kabarett und Film bezogen, nach dem Motto „Kinder, wie die Zeit vergeht“. Damit fügten sie sich nahtlos in die Programmrealität des in den 50er Jahren fast ausschließlich als – zwar gehobenes – Unterhaltungsmedium konzipierten und wahrgenommenen Fernsehens ein.²

Anfang der 80er Jahre war das Fernsehen längst zu einem selbstverständlichen Teil des Alltags geworden. Sein Angebot hatte sich vermehrt, jeder Beitrag hatte mit wenigstens zwei konkurrierenden zu rechnen. Ob die Erwartungen der Publikumsmehrheit an die aufklärerischen Qualitäten des Fernsehens tatsächlich so sehr zugenommen hatten, wie die Sonderredaktion zu „Europa unterm Hakenkreuz“ mutmaßte, sei dahingestellt. Jedenfalls standen zeitgeschichtliche Dokumentationen – und gerade solche über den Judenmord – nun schon unter dem Druck des Erfolgs der US-Serie „Holocaust“, und damit einer in einem kommerziellen Fernsehsystem konzipierten Produktion, die wegen ihrer auf möglichst hohe Einschaltquoten und Werbeunterbrechungen hin kon-

² Vgl. Knut Hickethier, *Der Zauberspiegel – das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre* (Arbeitshefte Bildschirmmedien, 14), Siegen 1990.

zipierten Dramaturgie bisweilen auch als „Soap“ bezeichnet wurde. Wenn man so will, warf die Konkurrenz kommerzieller Angebote, die innerhalb der Bundesrepublik erst einige Jahre später etabliert wurden, in Form solcher Zukäufe schon ihre Schatten voraus und kündigte das Ende des didaktisch-aufklärerischen Duktus an, mit dem man sich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen bis dahin dieser Thematik genähert hatte.

Unter diesem Aspekt betrachtet stellt die Serie „Holocaust“ tatsächlich einen Wendepunkt dar. Sie war gewissermaßen der Ursprung jener fiktionalen Darstellungen der Shoah, die vor allem seit den 90er Jahren in einem Umfeld entstanden sind, in dem die Befriedigung von Unterhaltungsansprüchen des Publikums im Vordergrund stand, allen voran „Schindlers Liste“ und andere popularisierende Formen der Darstellung des Holocaust, etwa in Museen oder im ZDF. Sie haben bekanntlich zahlreiche Kontroversen ausgelöst, in denen es darum geht, ob diese Neuansätze dem Völkermord, der Würde der Opfer, der Schuld der Täter und der Analyse der Ursachen angemessen seien. Emotionalisierung und Popularisierung werden nach wie vor verdächtigt, den Holocaust als größtes Verbrechen der Menschheit zu relativieren. Theoretische Konzepte und normative Setzungen beherrschen in hohen Graden diese Debatten, die wissenschaftlich oft kaum entscheidbar sind, und zu denen schon deshalb an dieser Stelle kein Beitrag geleistet werden soll.

Aber andererseits kann die Kenntnis der Standpunkte innerhalb der neuen „Holocaust- Debatten“ dazu beitragen, den Blick zu schärfen für die hier in Rede stehenden medialen Vermittlungsstrategien und sensibel dafür zu bleiben, wie in der Erinnerungskultur des Volkes der Täter mit Schuld, Verantwortung und Konsequenzen aus diesem Ereignis umgegangen wurde und wird. Zur gedruckten Publizistik, zur Belletristik gibt es inzwischen einige interessante Rekonstruktionen des so genannten Narrativs des Holocaust. Für die elektronischen Medien – und für die 50er Jahre sollte man den Hörfunk nicht vergessen – fehlen detailliertere Analysen noch weitgehend.

„Der SS-Staat“

Doch zunächst zurück in die frühen 60er Jahre, als nicht die Art der Thematisierung strittig war, sondern dem Thema überhaupt noch zum öffentlichen Durchbruch verholfen werden musste. Zweifellos ein Meilenstein war dabei die 55-minütige Dokumentation „Der SS-Staat“, die 8. Folge innerhalb der Fernsehserie „Das Dritte Reich“. Sie wurde am 24. Februar 1961 erstmals im Deutschen Fernsehen gesendet und erhielt drei Jahre später bei der ersten Verleihung des Grimme-Preises die Auszeichnung in Gold.³ Die Serie war eine

³ Vgl. Christoph Classen, Bilder der Vergangenheit. Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965 (Medien in Geschichte und Gegenwart, 13), Köln,

Koproduktion des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und des Süddeutschen Rundfunks (SDR), doch die Herstellung lag beim SDR. Die zuständige Dokumentarabteilung hatte sich – Dokumentationen mit aktuellen Themen betreffend – einen Namen als gestalterisch innovative und kritisch analysierende Redaktion gemacht.⁴ Das war der Anspruch auch für die zeitgeschichtlichen Dokumentationen, dessen Realisierung allerdings noch im Vergleich zu anderen zeitgeschichtlichen Dokumentationen dieser Ära näher zu bestimmen wäre.

Die überlieferten Produktionsakten der Sendereihe enthalten keine detaillierteren Äußerungen der beiden Autoren Heinz Huber und Artur Müller zum inhaltlichen und formalen Konzept. In dem 1964 im Zuge der ersten Wiederholung erschienenen Begleitbuch zur Fernsehserie (damals zweifellos eine Innovation!) schreiben sie, dass sie „ein zunehmendes Interesse der Deutschen [...] spüren, an möglichst sachlichen Darstellungen des tatsächlich Geschehenen, die es dem einzelnen erlauben, sich ein eignes Urteil zu bilden [...]“⁵. Der Intendant des Süddeutschen Rundfunks, Hans Bausch, hob vor dem Fernsehausschuss des Rundfunkrates ebenfalls den Aspekt der sachlich-nüchternen Präsentation besonders hervor: wissenschaftliche Ergebnisse würden berücksichtigt und „absolute Nüchternheit in der Darstellung der Fakten“ sei geboten. Natürlich solle das ganze „fernsehgemäß“ gestaltet werden. Das bedeute u.a., dass man „auf die geistigen Voraussetzungen des Nationalsozialismus nur andeutungsweise“ eingehen könne. „Das sei ein spezielles Thema, dass sich für Fernsehsendungen nur wenig eigne“.⁶ Der Appell an die Sachlichkeit und Faktenorientierung lässt sich einerseits sicherlich als Absage an die in den 50er Jahren verbreitete stark biographisch und um Rechtfertigung bemühten Abhandlungen zum Nationalsozialismus interpretieren, verweist andererseits aber auch auf die Widerstände, die einem solchen Projekt seinerzeit in der Bundesrepublik entgegenstanden: Mit dem Rückzug auf das vermeintlich „tatsächlich Geschehene“ wollte man den verbreiteten Apologien schon präventiv begegnen.

Die von Huber und Müller verfassten Produktionsmanuskripte der Sendungen – und später auch Buchmanuskripte – lehnen sich mehr oder minder eng an die so genannten Beratungsmanuskripte des früh verstorbenen Tübinger Historikers Waldemar Besson an: im Falle der achten Folge wurde es ergänzt durch

Weimar, Wien 1999, S. 115.

⁴ Vgl. Kay Hoffmann, *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*. Stuttgart 1996 sowie Rüdiger Steinmetz/Helfried Spitza (Hg.), *Dokumentarfilm als „Zeichen der Zeit“*. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen (kommunikation audiovisuell, 17), München 1989.

⁵ Heinz Huber/Artur Müller (Hg.), *Das Dritte Reich. Seine Geschichte in Texten, Bildern und Dokumenten*, 2 Bde., München u.a. 1964, hier: S. 14f.

⁶ Diese Entscheidung provozierte nach der Erstsending deutliche Kritik; vgl. Telemann (Martin Morlock): Edelwolf, in: *Der Spiegel*, 1960, 47, S. 86.; die Redaktion reagierte darauf offenbar mit der Produktion einer 15. Folge, die der Wiederholung 1963/64 vorangestellt wurde, und die eben diesen Aspekt der Vorgeschichte des Nationalsozialismus behandelte.

einen Text von Joseph Wulf, dem frühen Historiker des Dritten Reiches und des Holocaust.⁷ Wie üblich entstand der endgültige Text erst am Schneidetisch im Zusammenspiel von Text und Bild- bzw. Filmvorlagen.

Beim Betrachten macht die Sendung „Der SS-Staat“ einen unübersichtlichen Eindruck. Dies geht einerseits darauf zurück, dass in einer zeittypischen Perspektive der Judenmord erst sekundär behandelt wird, nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Sonderorganisationen SA und SS als vermeintlich alleinverantwortliche Institutionen. Der etwas chaotische Eindruck mag aber auch auf den ‚Bilderteppich‘ des Kompilationsfilms zurückzuführen sein, der den Betrachter förmlich erschlägt. So entsteht auch hier der Eindruck, den C. Classen für die erste Folge der Serie über die „Machtergreifung“ festgehalten hat: durch die rasche Bildfolge wird der Gegenstand bzw. die Argumentation atomisiert, Zusammenhänge werden deshalb eher selten deutlich.⁸

Die Autoren vertrauen darauf, dass durch die Anhäufung der bildlichen Zeugnisse sich Authentizität schon „von selbst“ herstelle. Dabei haben mehrere Veröffentlichungen zum Thema der bildlichen Darstellung allgemein wie des Holocaust herausgearbeitet, dass die Kenntnis des Entstehungszusammenhangs von Fotografien und Filmsequenzen gerade diese Suggestion relativiert.⁹ Immer wieder wird daher gefordert, dass die Entstehungskontexte und Herkunft von Fotografien und anderen Bild-Quellen allgemein offen gelegt werden müsse.¹⁰ Gelingen scheint dies in einigen hochartifiziellen Exempeln, doch im Alltagsgeschäft der historischen Dokumentation ist diese Problematik bis heute ungelöst, selbst in ambitionierten, der Aufklärung verpflichteten Projekten; unter dem Druck so genannter zuschauerfreundlicher, unterhaltsamer Dramaturgien wird sie erst gar nicht mehr angegangen.

Im Falle von „Der SS-Staat“ wird über den Kommentar erzählt und argumentiert. Die optische Information ist im Wesentlichen Illustration: in zahlreichen Fällen wird – meist mit Hilfe von Standbildern – das Unfassbare belegt, etwa Folterungen und Hinrichtungen sowie das industrielle Töten. Andere Aussagen werden durch das Abfilmen von Textdokumenten oder Grafiken untermauert. Diese Vorgehensweise ist am offensichtlichsten im Umgang mit einem Exemplar des Stroop-Berichts, der vor der laufenden Kamera durchgeblättert wird.¹¹ Zwei längeren Filmausschnitte verwenden Huber und Müller:

⁷ Zu Wulf vgl. Nicolas Berg, *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung*. Göttingen 2003, bes. S. 339 f. u. 458 f.

⁸ Vgl. Classen, *Bilder der Vergangenheit*, S. 117.

⁹ Vgl. etwa Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

¹⁰ Darauf ist zuletzt insbesondere im Zusammenhang mit der Kontroverse um die Wehrmachtsausstellung hingewiesen worden; vgl. Helmut Lethen, *Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen*, in: *Zeitgeschichte* 29 (2002), H. 2, S. 76-86.

¹¹ Beim sog. „Stroop-Bericht“ handelt es sich um eine vom Leiter der Deportation des Warschauer Ghettos, dem SS-Brigadeführer und Generalmajor der Polizei, Jürgen Stroop, zusammengestellte Text- und Foto-Dokumentation der grausamen Niederschlagung des War-

Aufnahmen von Verladungen in die Deportationszüge sowie Ausschnitte aus dem immer wieder gezeigten Film über das Warschauer Ghetto mit den inzwischen den meisten Menschen vertrauten sogenannten ‚Elendsbildern‘.

Was die Fotografien und bildlichen Darstellungen angeht, so waren Huber/Müller auf das damals bekannte und erreichbare Material über den „Holocaust“ angewiesen. Das Verbrechen geschah – und das ist keine neue Erkenntnis – überwiegend im Verborgenen, von der eigentlichen „Tat“, dem Massemord in den Vernichtungslagern gibt es keine Bilder, sondern fast ausschließlich indirekte Zeugnisse oder Aufnahmen aus der Zeit „nach der Tat“, also nach der Befreiung.

Eine Analyse erhellt, dass für die Illustration des Judenmords im Wesentlichen drei Bestände verwandt wurden: Erstens machten die Autoren extensiven Gebrauch von Gerhard Schoenberners Buch „Der gelbe Stern“,¹² zweitens zogen sie für den letzten Teil ihres Films den von Joseph Wulf kurz vorher veröffentlichten Stroop-Bericht über die Auflösung und Vernichtung des Warschauer Ghettos mit den gleichfalls häufig verwandten Fotografien der sich ergebenden Aufständischen heran und drittens zeigten sie die bereits erwähnten Filmausschnitte.

Der Vergleich zwischen dem Fernsehbeitrag und den Fotografien in Schoenberners Buch zeigt, dass Huber/Müller darauf verzichteten, die drastischsten Bilder von Exekutionen und jene Aufnahmen zu zeigen, die nach der Befreiung der KZs durch die Alliierten gemacht wurden: die „Leichenberge“ bzw. die ausgemergelten und buchstäblich bis auf die Knochen abgemagerten Häftlinge. Lediglich die im Ghetto - Film überlieferte Szene vom Abtransport von Leichen auf offenen Karren steht auf einer Ebene mit diesen „Ikonen der Vernichtung“ (Cornelia Brink). Von dieser Einschränkung abgesehen bediente sich der Fernsehbeitrag im Wesentlichen des durch die Buchveröffentlichungen festgelegten Narratives des Holocaust, ohne dabei in Form und Inhalt eigene Wege zu beschreiten. Das gilt auch für die Begründung der Eliminierung der Juden: Sie wird im Film wie im Buch mit den rasseideologisch bestimmten aristokratischen Idealen des Täterkreises der SS begründet. Ansonsten erscheint das Verbrechen als Ergebnis charakterlicher Dispositionen: Mehrfach wird dem Täterkreis „bestialische Grausamkeit“ zugeschrieben, ohne dies in irgendeiner Form zu erläutern.

Bei der seinerzeit besonders brisanten Frage der Mitverantwortung der deutschen Bevölkerungsmehrheit gab sich der Kommentar salomonisch:

„Die Judenvernichtung, dieses dunkelste Kapitel in der Geschichte des Dritten Reiches, war nicht das Werk des ganzen deutschen Volkes, nicht einmal das

schauer Ghetto-Aufstandes und der Deportation der verbliebenen Juden. Ein Faksimile stellt das „Holocaust History Project“ unter <http://www.holocaust-history.org/works/stroop-report/htm/intro000.htm> online zur Verfügung.

¹² Gerhard Schoenberger, Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945, Hamburg 1960.

Werk der ganzen Partei und ihrer Mitläufer. Aber die Führer der Partei, allen voran Hitler, hatten von Anfang an nie einen Zweifel daran gelassen, dass der Kampftruf „Deutschland erwache“ unauflöslich gekoppelt war mit dem anderen Kampftruf ‘Juda verrecke’. Das sah und wusste das deutsche Volk, wenn es dies sehen und wissen wollte, und viele wussten es.“

Und der Schlusssatz des Manuskriptes lautet:

„Als in den Ghettos und Konzentrationslagern Millionen Juden getötet wurden, wussten die Millionen Deutsche nichts davon. Aber am Anfang des Weges, der in die Vernichtungslager führte, stand das deutsche Volk – standen wir dabei und ließen es geschehen.“

abgesegnet übrigens mit einer Paraphe des Intendanten! Der ursprüngliche vorgesehene Text war noch etwas drastischer formuliert:

„Während all das geschah, was wir in dieser Sendung versucht haben darzustellen [...], Verfolgung, Vertreibung, Vernichtung, während all dies jüdischen Menschen, an Frauen und Kindern geschah, stand das deutsche Volk – standen wir – dabei und ließen es geschehen.“

Noch saßen in der Mehrheit Zuschauer vor den Fernsehschirmen, die die Frage, ob sie vom Judenmord gewusst hätten, und was sie hätten dagegen tun sollen, persönlich anging. Unter diesen Bedingungen markierte eine Formulierung, die dem deutschen Volk in seiner Gänze zumindest eine Mitverantwortung am Holocaust zuschrieb, so salomonisch sie auch blieb, wahrscheinlich schon die Grenze dessen, was seinerzeit möglich schien.

Der Beitrag „Auschwitz“ aus der Serie „Europa unterm Hakenkreuz“

Im Vorfeld der TV-Planungen zum 50. Jahrestag des 30. Januar 1933 ergriff der Süddeutsche Rundfunk erneut die Gelegenheit, sich wieder mit einer größeren Produktion an den inzwischen unvermeidbaren Gedenksendungen zu beteiligen, und er erhielt von der Fernsehprogrammkonferenz der ARD den Zuschlag für eine mehrteilige Serie. Rasch wurde erkannt, dass „Das Dritte Reich“ – der erste oben besprochene Versuch aus den frühen 60er Jahren – nicht einfach wiederholt oder ein wenig aufpoliert wieder ins Programm gehoben werden könne. In einer Sonderredaktion unter Leitung des langjährigen Produktionschefs des Süddeutschen Rundfunks, Hans-Ulrich Reichert, wurde knapp zwei Jahre um die Konzeption für eine neue Reihe gerungen, die schließlich den Titel „Europa unterm Hakenkreuz – Städte und Stationen“ erhielt.

Sowohl dieser Titel wie die schließlich fixierte Konzeption waren das Ergebnis eines Kompromisses. Es gab zwei Gruppen, deren Argumentationen in den Redaktionsakten ausführlich dokumentiert sind. Die eine plädierte für zuschauerfreundlichere Konzepte und Gestaltungsformen, um auch in der Flut

der Gedenksendungen bestehen zu können, die andere beharrte auf einer dezidiert ‚politischen‘ Interpretation. Damit konnte wiederum nur eine im Wesentlichen über den Text vermittelte komplexe Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus – wie die Diskussionen zeigen – und eine Bildgestaltung im Stil des guten alten Kompilationsfilms gemeint sein.

Dass überhaupt über ein verändertes Konzept diskutiert werden musste, erklärte Reichert so:

„Für eine Innovation sprach neben dem veränderten Kreis der Adressaten die durch HOLOCAUST (die vierteilige Serie) geförderte, für viele sogar erst ausgelöste Erkenntnis, dass mit rationaler Argumentation allein, nur über den Kopf, kein Zuschauer anzuziehen oder gar anzurühren ist. Die Redaktion wollte deshalb ‚auch das Gefühl beteiligen‘, war aber zunächst unsicher, inwieweit Emotionalisierung wünschenswert oder gar nötig sei.“¹³

Die Neuansätze kamen von erfahrenen SDR-Autoren, die den vielfach spröden Stoff der Geschichte zuschauerfreundlicher präsentieren wollten. Sie hätten entweder als Ganzes die inhaltliche Konzeption der Reihe bestimmen oder auch als miteinander verbundene Gestaltungselemente in die einzelnen Sendungen Eingang finden können. Im Einzelnen ging es damals bereits um die bis heute unter Praktikern wie im Dialog mit der wissenschaftlichen Kritik umstrittenen Kunstgriffe.

Ausführlich diskutiert wurde z.B., die Hitlerzeit im Fokus von persönlichen Einzelschicksalen zu spiegeln. Dabei blieb zunächst offen, ob dies durch Aussagen von Zeitzeugen umgesetzt werden könne, oder ob auf der Basis von abgesicherten Zeugnissen Kunstfiguren zu entwickeln seien, also fiktive Elemente in die prinzipiell dokumentarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus eingebaut werden sollten (ggf. im Stil des ZDF-Dokumentarspiels der 60er Jahre). Natürlich gab es

„Bedenken, ob die Vermischung von Dokumentarischem und Fiktivem erlaubt sei bei einem so heiklen Thema, wie es das Dritte Reich ist. Es besteht die Gefahr, dass die Glaubwürdigkeit und damit der *Erkenntniswert* unter einer solchen Darstellung leidet“

hieß es in einem Besprechungsprotokoll.¹⁴ Auch der umfängliche Einbezug von Amateurfilmmaterial wurde erörtert, mit dem Sammeln solcher Zeugnisse sogar begonnen. Doch die Scheu vor Zuspitzung und Verknappung der Aussagen war groß. Der Redaktionsleiter zusammenfassend:

„Sollte Oral History nicht nur als gelegentliche Variante sondern als durchgehendes Stilmittel eingesetzt werden, dann muss zu jedem einzelnen Themenkreis mindestens ein Zeuge gefunden werden, der inhaltlich zum Thema und

¹³ Hans Ulrich Reichert, Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie (Europäische Hochschulschriften: Reihe XL, Kommunikationswissenschaft und Publizistik, 5), Frankfurt a.M. u.a. 1986, S. 36 f.

¹⁴ In: Hans-Ulrich Reichert, Europa unterm Hakenkreuz, Konzept, Resonanz, Perspektiven einer Sendereihe. Mit Beiträgen von Thomas Engelbrecht, Ulli Pfau, Siegfried Quandt, Hans Ulrich Reichert, Susanne von Roemeling, Manuskriptdruck, o.O. o.J. (1984), S. 31.

in seiner Aussagefähigkeit zum Medium passt. Letzten Endes hätte das Zeugenangebot auch die Themenauswahl (*AUFKLÄRUNG*) bestimmen müssen. Das wiederum hätte den selbstverordneten ‚Mut zur Lücke‘ denn doch überspannt.“¹⁵

Obwohl die Fachwissenschaft bei der Konzeption und erst recht bei der Einzelgestaltung der Sendung insgesamt auf Distanz gehalten wurde, in diesem Zusammenhang bediente man sich gerne der ablehnenden Haltung von Eberhard Jäckel, Klaus Hildebrand und Hans Mommsen gegen Oral History und Alltagsgeschichte. Bei ihnen fand man auch Unterstützung, als es darum ging, einen redaktionsinternen Vorschlag abzuwehren, der darauf hinauslief, den Nationalsozialismus im Spiegel seines wichtigsten Personal abzuhandeln, im Stil einer Galerie der Köpfe.¹⁶

Es waren interessanterweise die jüngeren unter den künftigen Autoren, „Alt-68er“ zumal, die das Postulat einer politischen Interpretation des Nationalsozialismus durch solche alternativen Zugriffe gefährdet sahen. Einer von ihnen hielt fest:

„Weg vom Moralisieren, weg von Pseudo-Psychologie: auf die Tränendrüsen können andere besser drücken. Statt dessen: eine neue politische Geschichte des ‚Dritten Reiches‘, die das Netz der Mythen und Legenden zerschlägt, das immer noch (oder schon wieder) den Blick vieler Zeitgenossen verdunkelt.“

Nach Lage der Dinge konnte das nur bedeuten, dass man im Stil der klassischen Kompilationsfilme in erster Linie über den Text argumentierte, den man dann lediglich mit zeitgenössischem Filmmaterial unterlegte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die damit einhergehenden Probleme in den Redaktionsprotokollen nicht erörtert wurden. Man einigte sich darauf, dass unter Verzicht auf Chronologie Sachthemen im Vordergrund zu stehen hätten.

Die Verknüpfung eines Themas mit einer Stadt – „Städte und Stationen“ lautete später der Untertitel der Reihe – war dann die Konzession an eine zuschauerfreundlichere Dramaturgie. Dieses Konzept sollte es auch erleichtern, mit aktuellen Aufnahmen einen Bezug zur Gegenwart herzustellen, in einer freieren Gestaltung – und gelöst vom strikten Format des historischen Kompilationsfilms – Vergangenheit und Gegenwart kreativ miteinander zu verknüpfen. Reichert fasste dies so zusammen:

„Statt der klassischen Dokumentation, der auch die frühere Serie ‚DAS DRITTE REICH‘ zugerechnet wurde, bevorzugte [...] die Arbeitsgruppe eine Reihe von Autorenfilmen, die [...] die unterschiedliche Handschrift der einzelnen Autoren erkennen lassen sollten. [...] Im vorgegebenen Rahmen gestaltet jeder Autor die Dinge nach persönlicher Anschauung und Empfindung in jener ‚freien Gedankenfolge und geistvollen Ausdrucksweise‘, die laut Lexikon als Feuilletonstil bezeichnet wird.“¹⁷

¹⁵ Hans Ulrich Reichert, Produktionsbedingungen des Fernsehens, S. 41.

¹⁶ Ebd., S. 33 f., S. 41 u. S. 43.

¹⁷ Reichert, Europa unterm Hakenkreuz (Anm. 14), S. 9 f.

Das Gros der Filme stellt somit einen Zusammenschnitt im Stil klassischer historischer Kompilationsfilme dar. Aktuelle Aufnahmen aus den verschiedenen Städten und Stationen sind in die Bildfolgen hineinmontiert worden, wobei die vorgenommenen Aktualisierung in einigen Fällen (z.B. im Nürnberg-Film zu den dortigen Auseinandersetzungen um das Kommunale Jugendzentrum) zu Protesten und sogar aufsichtsrechtlichen Beschwerden der Bayerischen Staatsregierung führten.¹⁸ Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei diesem Konzept, auch in der Wahrnehmung der damals Beteiligten, eben doch nur um einen Kompromiss handelte.

Inwieweit die anderen Filme der Reihe einen letztlich so unentschiedenen Eindruck hinterlassen wie der hier zum Vergleich herangezogene Film über Auschwitz, wäre noch zu verifizieren. Denn obwohl es gelang, für die Realisierung dieser Folge (und drei weiterer Teile) den streitbaren Schweizer Dokumentarfilmer Roman Brodmann zu gewinnen, der sich u.a. als Autor der SDR-Reihe „Zeichen der Zeit“ einen Namen gemacht hatte, dokumentiert sie meiner Meinung auch das Verharren der Sonderredaktion „Europa unterm Hakenkreuz“ auf halbem Wege und gehört deshalb wohl kaum zu den stärksten Beiträgen Brodmanns.¹⁹

Der „Auschwitz“-Film ist der elfte von 13 Teilen der Reihe, deren Sende-folge interessanterweise durch die Wiederholung von „Holocaust“ im November 1982 unterbrochen wurde. Potentiellen Kritiken daran, dass er als Ausländer und Schweizer eine weiße Weste habe, nahm Brodmann insofern den Wind aus den Segeln, als er unter anderem in der vorletzten Sequenz darauf verwies, dass nicht nur die Mehrzahl der Deutschen, sondern alle Welt, auch die Alliierten, seinerzeit nicht so genau hingeschaut, nichts Genaueres hätten wissen wollen. Um dieses Verhalten zu veranschaulichen, bedient er sich als einziger Autor der Reihe der ansonsten gemiedenen Zeitzeugen und zeitgenössischer Amateurfilmaufnahmen. Sie halten private Idyllen während des II. Weltkriegs und damit in einer Zeit fest, als die Juden in die Gaskammern geschickt wurden: Ostereiersuche, Ferientaufenthalte am Meer etc.

Diese Kontrastierung durchzieht den Beitrag als eine Art „Schocktherapie“ und Erklärung zugleich, ebenso wie eine andere, ähnlich gelagerte: Das vertraute Repertoire der Bilder aus dem Vernichtungslager wird scharf abgesetzt gegen zahlreiche Ausschnitte aus dem Spielfilm „Das große Wunschkonzert“, in dem Heinz Rühmann und Marika Rökk flotte Weisen sangen, in dem aber zugleich sentimentale Anklänge nicht fehlen, etwa wenn der Musikwunsch einer ihren Sohn betrauenden Mutter angespielt wird: „Gute Nacht, Mutter“.

Trotz dieser Kontrastierungen funktioniert auch „Auschwitz“ nahezu ausschließlich über den Kommentar. Wie bereits 20 Jahre zuvor in der Serie „Das

¹⁸ Reichert, Produktionsbedingungen des Fernsehens, S. 104 f.

¹⁹ Anders urteilt Frauke Böhm, Zeitkritischer Dokumentarfilm im Spannungsfeld zwischen Fernsehjournalismus und Autorenfilm: Roman Brodmann, Phil. Diss., Marburg 2000, S. 166-194; online-publikation unter: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2001/0064>.

Dritte Reich“ werden die wichtigsten Fakten über den Judenmord sprachlich vermittelt – unterbrochen nur durch gelegentliche subjektive Reflexionen des Autors. Dabei verwendet Brodmann auch dasselbe Bildmaterial, dessen sich bereits Huber und Müller bedient hatten, weder fügt er neues hinzu, noch ist die Montage – abgesehen von den erwähnten Kontrastierungen – innovativ. Die Notwendigkeit, die Gräueltaten unumstößlich beweisen zu müssen, wie sie 1961 noch bestand, ist entfallen, lediglich das Gerede, ob es vier oder sechs Millionen Tote waren, hält Brodmann für unerträglich. Eine konzise Erklärung für den Völkermord bietet er nicht an. Lediglich Rassenhass, der mit Hilfe von Beispielen aus dem „Stürmer“ belegt wird, und Fremdenfeindlichkeit als aktuelles Problem, das Ausgangspunkt für neues Unheil sein könne – werden am Ende des Beitrags genannt.

Es fällt schwer, die dramaturgische Funktion der Zeitzeugeninterviews zu bewerten. Brodmann lässt sie unkommentiert, doch sie sind nicht so „stark“, dass man ohne weiteres eindeutige Schlüsse aus ihnen ziehen könnte. Inhaltlich überraschen sie durch die ausweichenden Antworten von denjenigen, die im Dritten Reich bereits erwachsen waren. Einer der gefilmten kann es nicht lassen, schließlich doch die „Autobahnen“ ins Spiel zu bringen, um wenigstens ein kleines Gegengewicht gegen das monströse Verbrechen in die Waagschale werfen zu können.

Doch Brodmann moralisiert nicht, lässt im Grunde anklingen, dass die vorhandene Normalität, die gezeigte Idylle es erleichterte, nicht hinzusehen, nicht wissen zu wollen, was geschah. So entlastet er dann auch die Deutschen am Schluss des Filmes noch einmal ausdrücklich. An der französisch-schweizerischen Grenze stehend, wo er seinen Militärdienst abgeleistet hatte, erklärt er in einem langen Statement, auch er hätte vermutlich damals nicht den Mut gehabt, um Asyl nachsuchende Juden aufzunehmen, und sie damit vor dem sicheren Tod zu bewahren. Der Verzicht auf ein moralisches Verdikt über die Deutschen und das Werben um Verständnis für die damalige historische Situation, die wohlfeile ex-post-Urteile verbiete, kennzeichnen also ein zentrales Anliegen des Films. Damit hatte die Kernaussage im Laufe der Produktion eine nicht unwesentliche Akzentverschiebung erfahren: Im Exposé vom Mai 1981 hatte Brodmann noch folgendermaßen formuliert:

„Diese Dokumentation hat vor allem den Sinn, die Entwicklung, die nach Auschwitz führte und das, was in Auschwitz geschah, so lückenlos beweiskräftig zur Darstellung zu bringen, dass auch die von einem neuen Nazismus verführten jungen Menschen in der BRD nicht daran vorbeikommen.“

Nichtsdestoweniger markiert Roman Brodmanns Beitrag „Auschwitz“ innerhalb der Reihe „Europa unterm Hakenkreuz“ eine Etappe auf dem Weg zu Formen der Geschichtsdokumentation über den Nationalsozialismus im Fernsehen, wie sie heute üblich geworden sind. Die Ausstrahlung der US-Serie „Holocaust“ stellt auch hierfür in mancher Hinsicht einen Wendepunkt dar: Danach war es nicht mehr möglich, völlig umstandslos an überkommene do-

kumentarische Praxen anzuknüpfen, sondern die Quellenbasis, die inhaltliche Ausrichtung und die formale bzw. dramaturgische Gestaltung wurden zum Gegenstand innerredaktioneller Diskussionen.

Die vergleichsweise konventionelle Anlage der Serie, wie sie zumindest am Beispiel des „Auschwitz“-Filmes erkennbar wird, stellt dabei wenigstens teilweise offenbar auch einen Reflex auf die emotionalisierende Ansprache von „Holocaust“ dar, die gerade den jüngeren, politisch eher im „linken“ Spektrum beheimateten Redaktionsmitgliedern suspekt blieb.